

Leggere il teatro: l'esperienza swahili

Graziella Acquaviva

EUT

ATrA 6

Aree di transizione linguistiche e culturali in Africa



ATrA

Aree di transizione linguistiche e culturali in Africa

6



Questo volume è integralmente disponibile online
a libero accesso nell'archivio digitale OpenstarTs, al
link: www.openstarts.units.it/handle/10077/12993



Opera sottoposta a *peer review* secondo
il protocollo UPI – University Press Italiane

Impaginazione
Giulia Canal

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2019

Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di
riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa
pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-5511-115-7 (print)
ISBN 978-88-5511-116-4 (online)

EUT Edizioni Università di Trieste

via Weiss 21 – 34128 Trieste

<http://eut.units.it>

<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Leggere il teatro: l'esperienza swahili

Graziella Acquaviva

A Silvana e Armando

Ringraziamenti

La pubblicazione di questo volume è stata possibile grazie a un finanziamento del Dipartimento di Studi Umanistici (StudiUm) dell'Università degli Studi di Torino (Fondi Ricerca Locale RILO 2018 e 2019).

Nashukuru Mungu

Anna e Nico che mi fanno sentire parte del Tutto.

Rò, Lollyna e Angela.

Te.

Un pensiero d'amore incondizionato a Elena.

Immensa gratitudine a voi, colleghi ma soprattutto amici...

Sommario

Premessa	1
1. Introduzione	3
1.1 <i>Dalla tradizione alla modernità: origini e sviluppo del teatro in Kenya e Tanzania</i>	3
1.2 <i>Teatro e indipendenza</i>	7
1.2.1 <i>Sviluppo del teatro nel Kenya indipendente</i>	7
1.2.2 <i>Tanzania: la tradizione ri-adattata</i>	18
2. Il mito della 'resistenza'	33
2.1 <i>Mito – Rivoluzione – Dramma</i>	33

2.2 <i>Il mito dell'unità in Kinjeketile e Mkwawa wa Uhehe</i>	36
2.3 <i>Il dramma della resistenza in Kenya</i>	49
2.4 <i>Non solo eroi: la figura drammatica della combattente</i>	60
3. Percorsi teatrali	67
3.1 <i>Scrittura femminile e teatro popolare</i>	67
3.2 <i>Traiettorie mobili: Ebrahim Hussein</i>	88
Bibliografia	105
Appendice	121

Premessa

Scrivere sul teatro dandone una visione d'insieme è un compito di grande responsabilità, darne una lettura diventa ancora più arduo. Senza alcuna pretesa di completezza, ho cercato di ricostruire una 'biografia' del teatro in lingua swahili, partendo dalle origini, guardandone le trasformazioni nel tempo, le eventuali regressioni e le evoluzioni. In questo percorso, ho considerato ogni opera citata come una cellula all'interno del complesso sistema che dà origine al teatro-corpo. Tutto questo ha comportato una messa in relazione del testo al proprio contesto culturale e performativo. Al fine di comprendere le dinamiche che hanno consentito la crescita del teatro swahili, mi sono soffermata sulle fasi che lo hanno definito, e cioè il momento precoloniale, coloniale e postcoloniale.

Molti critici si sono chiesti se sia possibile parlare di un vero e proprio teatro swahili, o se ciò che è davanti ai nostri occhi non sia piuttosto una mimesi della drammaturgia occidentale (Kamlongera 1989; Mlama 1991; Mda 1993; Kerr 1995, Ricard 2000; Finnegan 1970; Echeruo 1981; Horn; 1981). Alcuni mettono in dubbio l'esistenza di una tradizione teatrale, sostenendo che ciò che viene definito 'teatro' tradizionale, in realtà

sia solo la ri-produzione di un'eredità culturale che trova la sua essenza nella dimensione del rito. Questa tesi perde di significato se si pensa che in epoca precoloniale, molte società africane avevano un'organizzazione di tipo feudale o semif feudale e presso le loro corti i poeti mettevano in scena narrazioni eroiche.

Altri sostengono che l'evoluzione del teatro africano non sia comparabile a quella del teatro occidentale. Da questi giudizi traspare una visione occidentocentrica del teatro e di 'estetica universale' difficilmente condivisibile. Rispetto al concetto di 'teatro vero' di derivazione aristotelica, Ebrahim Hussein afferma:

Kuandika tamthiliya kwa misingi aliyoweka Aristotle ni njia moja kuu ya kuandika tamthiliya. Lakini si njia pekee. Na kweli mila ya Kiafrika haiowani na uzuri na usanifu huu...Ikiwa mwandishi atatumia misingi ya Aristotle au baadhi ya misingi hiyo jambo muhimu ni kuweka akilini kwamba misingi hii si sheria. Ila ni vipengele vya tamthiliya. [...] (Hussein 1983: 202).

Scrivere un testo teatrale secondo i canoni di Aristotele è uno dei migliori metodi di scrittura, ma non è l'unico. La tradizione africana, in verità, non corrisponde a quei canoni estetici...Se uno scrittore decide di fare ricorso ai canoni aristotelici è importante che sia consapevole che questa non è l'unica regola. Questi sono solo degli aspetti del testo teatrale [...].

Teatro e Cultura sono due concetti complementari. Come ogni espressione artistica, anche il teatro è comunicazione e come tale usa linguaggi che spaziano dal verbale, al corporeo, al mimico. Il discorso diventa più complesso se ci si riferisce a forme comunicative che, per questioni storiche, sono state a contatto diretto con elementi culturali esterni subendone spesso la contaminazione. Il teatro swahili, senza dubbio, non è rimasto immune dalle influenze occidentali, ed elementi aristotelici così come brechtiani e beckettiani ne caratterizzano la scrittura, pur senza privarla della sua specificità. I capitoli che seguono vogliono essere un viaggio nel tempo e nello spazio dove si intersecano forme, generi e stili di linguaggio che si interpongono e, a volte, si mescolano creando un continuum fra vecchio e nuovo, tradizione e modernità, parola e movimento. I brani selezionati dalle opere prese in considerazione sono riportati nella versione originale swahili seguiti dalla mia traduzione in italiano.

1. Introduzione

1.1 DALLA TRADIZIONE ALLA MODERNITÀ: ORIGINI E SVILUPPO DEL TEATRO IN KENYA E TANZANIA

Uno degli obiettivi delle amministrazioni europee in Africa orientale, così come in tutti gli altri territori africani sottoposti al loro dominio, fu tentare l'eliminazione o il controllo delle culture locali. Il teatro tradizionale, noto quasi ovunque con il termine di *ngoma*, non si salvò da questo progetto coloniale, poiché sopprimere le arti performative significava eliminare un apparato simbolico che era alla base delle comunità precoloniali. La *ngoma* consisteva nell'esibizione di danze e canti tradizionali, *ngoma ya kiasili*, eseguite per celebrare momenti particolari della comunità: riti di passaggio, feste del raccolto, della caccia. Si trattava di *performance* simboliche il cui scopo principale era consolidare i legami sociali, anche e soprattutto attraverso la stretta adesione della comunità all'intero processo di creazione teatrale. La ricerca locale dei materiali da utilizzare per i costumi e la loro realizzazione erano attività che venivano svolte collettivamente. Altra caratteristica era la partecipazione attiva degli spettatori

che, durante la *performance*, esprimevano pubblicamente il loro parere, anche inserendosi nella rappresentazione e improvvisandosi attori o danzatori. La trasmissione dei valori sociali da una generazione all'altra è da sempre una delle principali funzioni del teatro tradizionale. Presso i Wahehe e i Wahaya (noti anche come Bahaya) che nell'ex-Tanganyika avevano un'organizzazione di tipo feudale o semifeudale, i poeti mettevano in scena i *majigambo* (narrazioni eroiche):

Heroic recitation is a genre both literary and theatrical which has been called simultaneously heroic poetry or poems, praise poems or poetry. This form has been practised by amongst others the Wanyakyusa [...] Wangoni [...] and Wahaya of Tanzania [...]. But praise poems or heroic recitations are not closed literary expressions. Their meanings and functions can only be realised in their dramatization or performance [...]. Dance, movement, costuming, music and acting are to varying degrees used to realise the full meaning of heroic poems in performance [...] as poetry, heroic recitation relies on imagery, metaphor and figurative language (...) (Lihamba 1985: 20-21)

Altro esempio di *performance* tradizionale è dato dalla rappresentazione delle poesie *unyago*. Suddivise in categorie a seconda del messaggio da tramandare e interpretate dalle donne durante il rito di preparazione al matrimonio, queste poesie erano ricche di metafore e riferimenti simbolici alla vita intima della futura coppia (Mwai, Mwenje e M'raji 2017: 245). I governi coloniali, affiancati dai vari ordini missionari che detenevano il monopolio dell'istruzione, ebbero un forte impatto sulle arti performative tradizionali. Giunsero a proibirle perché barbare, incivili oscene o, persino, forme di possessione demoniaca (Thiong'o 1981; Plastow 1996; Ricard 2000). Nei primi anni Venti del Novecento venne introdotto nelle scuole il teatro occidentale. I primi testi teatrali in swahili si devono alla Ndanda Mission, un'istituzione religiosa fondata dai missionari tedeschi nel 1834 che durante gli anni Quaranta pubblicò *Bwana Amekufa* (Il Signore è morto) e *Wanawali wenye Akili* (Le ragazze giudiziose). Nello stesso decennio fu organizzata una compagnia teatrale itinerante che metteva in scena opere di Molière tradotte in swahili (Plastow 1996: 70). A parte questi pochi esempi, dal 1952, in quasi tutte le scuole delle due colonie inglesi si rappresentarono, ma in lingua inglese, le opere di autori come Shakespeare, Shaw, Gilbert e Sullivan (Lihamba 2004: 237).

Teatri coloniali furono istituiti in Kenya e in Tanzania. A Dar es Salaam, principale centro dell'ex Tanganyika, fu inaugurato il *Little Theatre*:

The Little Theatre that opened in Oyster Bay was to the European community in Oyster Bay what the Indo-Tanzania Cultural Center was to the Asians in Upanga¹. The effect of British drawing room drama, within schools and outside, and Asian (Indian) drama; performance delivered in foreign languages, enacted by foreigners was an important one. The African élite soon accepted this form of art as 'the' form of drama despite the fact that it was foreign to Tanzania and to East African as a whole [...] (Ricard 2000: 13).

In Kenya molti spazi pubblici furono adibiti ad attività performative per poi essere trasformati in club privati frequentati esclusivamente da inglesi. Ne sono un esempio il *Railway Club* che fu poi denominato *Nairobi Social Club* i cui soci erano esclusivamente inglesi. Fra il 1948 e il 1952 molti teatri furono costruiti nelle principali città. I più famosi erano il *Donovan Maule Theatre* e il *Kenya National Theatre* (Thiong'o 1981: 41). Nel 1948 il governo coloniale modificò in Tanganyika la sua politica culturale permettendo ed incoraggiando attività che includevano le *ngoma*, e fornendo una lista di quelle autorizzate². Nel 1957 il *British Council* organizzò una competizione teatrale al fine di favorire la cultura inglese ed enfatizzare una corretta conoscenza della lingua. In questo stesso anno fanno la loro apparizione in Kenya i primi testi teatrali (*tamthilia* o *tamthiliya*) in lingua swahili (Wafula 1999): *Mgeni Karibu* (Benvenuto, straniero), e *Afadhali mchawi* (Meglio uno stregone) di Graham Hyslop, un inglese residente nel paese; egli si era avvicinato al teatro collaborando con l'*East African Army Education Corps Unit* che organizzava rappre-

¹ Con l'amministrazione tedesca, nel 1890 la città di Dar es Salaam aveva subito grandi cambiamenti strutturali: l'area settentrionale - Kinondoni, Oyster Bay, Msasani - e parte del centro cittadino, nota come *Uzunguni*, era stata riservata ai bianchi; quella nord-occidentale, compresa fra le zone di Upanga e di Uhuru Street, *Uhindini*, era il 'quartiere indiano'; a sud-ovest della città, fra Kariakoo e Ilala, era stato designato lo spazio destinato agli africani e chiamato *Uswahilini* (Acquaviva 2017).

² Probabilmente non è un caso che il cambio di politica culturale da parte del governo coloniale inglese corrisponda al periodo in cui hanno inizio i movimenti nazionalistici (Askew 2002: 168). Vari gruppi di *ngoma* si erano uniti in associazioni. A Dar es Salaam i Wanyasa dell'ex Tanganyika sud occidentale e i Wamatengo della regione di Ruvuma crearono la *Southern Tanganyika People's Union*. I Wapogoro provenienti da Iringa e Morogoro formarono la *Ulunga Association*. I Wazigua, i Wakwere di Bagamoyo, i Waluguru di Pwani e Morogoro insieme con i Wakwami si unirono nella *Ukwami Union*. Particolare è il caso della *beni ngoma* che ebbe inizio in Kenya nella città di Mombasa, per poi diffondersi a Tanga e a Pangani in Tanzania. In principio, la *beni ngoma* si sviluppò ispirandosi a vari elementi delle organizzazioni coloniali, musica e danza imitavano le esercitazioni militari. In seguito, alcuni membri delle associazioni *beni* si unirono al movimento nazionalistico che diede vita al TANU - Tanganyika African National Union (Lange 1995; Lihamba 1985; Lihamba 2004).

sentazioni teatrali eseguite da soldati kenyani, ugandesi e tanganyikani. *Mgeni Karibu* (Benvenuto, straniero) è ambientato in un passato immaginario; il protagonista è uno straniero che, giungendo in un villaggio, viene riconosciuto dagli abitanti come l'erede al trono di cui si erano perdute le tracce. *Afadhali mchawi* (Meglio uno stregone) è ambientato nel presente: attraverso il personaggio di Issa, un infermiere che rivende clandestinamente i medicinali sottratti alle terapie dei pazienti, l'autore condanna apertamente una pratica in auge negli ospedali (Ngesa, Matundura & Kobia 2015: 43). Stilisticamente i lavori di Hyslop presentano dialoghi ridondanti che rendono statica l'azione – un aspetto questo che è tipico della letteratura orale africana alla quale, probabilmente, l'autore si era ispirato per rendere i suoi lavori più vicini possibili alla cultura swahili³ (Bertoncini Zúbková et al. 2009:176). Ancora nel 1957, uno studente di Hyslop, Henry Kuria pubblica *Nakupenda Lakini...* (Ti amo ma...). Il personaggio principale, Kangwana, vuole sposare Rhoda, che è già moglie di un vecchio e ricco uomo dal quale sarebbe disposta a divorziare... se Kangwana fosse abbastanza ricco. Pur di entrare in possesso del denaro necessario, il giovane commette un furto con omicidio, ma alla fine morirà anche lui. Antitetica alla coppia Kangwana e Rhoda è la coppia formata da Miriam, sorella di Kangwana, e il poliziotto Daudi. Il loro è un amore puro ma destinato a fallire poiché Daudi causerà la morte del cognato e questo lo separerà per sempre dalla sua amata.

I personaggi di Kuria vivono in una società di transizione. La rapida crescita dei centri urbani porta a un veloce cambiamento dei costumi locali e della scala di valori. Il denaro assume una grande importanza. Anche il popolo dell'autore, i Gikuyu, vengono influenzati dal consumismo dilagante, in particolare a Nairobi, che è diventata una città multi-tribale e multiculturale (Bertoncini Zúbková et al. 2009: 177).

Gerishon Ngugi pubblica nel 1961 *Nimelogwa nisiwe na mpenzi* (Sono stato stregato per non aver trovato una fidanzata), dramma che

³ A distanza di un ventennio dal suo ultimo lavoro, Hyslop ritorna sulla scena teatrale con la pubblicazione di *Mchimba kisima* (Colui che scava il pozzo, 1974) centrato sulla disonestà di un impiegato governativo e di *Kulipa ni matanga* (Pagare è perdita, 1975), il cui titolo riporta parte del proverbio swahili "*Kukopa harusi, kulipa matanga*" (Il prestito è unione, pagare è perdita). Tre amici contraggono vicendevolmente debiti l'uno verso gli altri e nonostante gli sforzi non riusciranno mai a sdebitarsi. Entrambi i testi sono stati pubblicati nella versione inglese e swahili. Ciò che li rende particolari è l'uso del *code-switching* swahili-inglese (Bertoncini Zúbková et al. 2009: 177).

era già stato messo in scena nel 1958. Il protagonista, Ben, è alla disperata ricerca di una moglie. È innamorato di Beatrice, che all'inizio lo disprezza. Dopo vari colpi di scena, Ben decide di rivolgersi ad uno stregone per farsi togliere la maledizione che gli impedisce di trovare una fidanzata. Alla fine Beatrice si innamora di lui e la storia termina felicemente.

I lavori di Kuria, che nel 1954 aveva organizzato il *Kiambu Music Festival*, e di Ngugi furono messi in scena alla *Alliance High School* di Nairobi e alla *Menengai Social Hall* di Nakuru, sede principale dell'insediamento coloniale. È l'inizio di un grande cambiamento nella storia del teatro coloniale in Kenya. Anche nelle scuole i classici inglesi sono lentamente sostituiti da testi in swahili.

1.2 TEATRO E INDIPENDENZA

1.2.1 SVILUPPO DEL TEATRO NEL KENYA INDIPENDENTE

Il Kenya ottenne l'indipendenza nel 1963. Fra gli anni Sessanta e Settanta, la trasformazione culturale, iniziata nel decennio precedente, assunse un carattere nazionalistico⁴: lo *School Drama Festival* passò dalla gestione europea a quella locale. La sede fu spostata dal *Kenya National Theatre*, ancora riservato agli espatriati europei, a un teatro periferico. Gli spettacoli finalisti furono mandati in tournée in tutto il paese e l'inglese fu accantonato a favore dello swahili, che divenne così espressione sia del teatro che di quell'ondata di moti anticoloniali che Thiong'o (1981) chiama "rivolta". Il dramma dedicato alla resistenza contro i coloni, di cui si parlerà nel prossimo capitolo, è un esempio di come la percezione artistica abbia espresso il pensiero nazionalistico kenyano. Dagli anni Settanta in poi si assiste dunque a un incremento della scrittura teatrale in lingua swahili e in particolar modo all'emergere del dramma sociale (*Drama ya kijamii*). I

⁴ A dare una svolta a quello che sarà poi il teatro impegnato politicamente, è il dramma *The Trial of Dedan Kimathi* (Il Processo di Dedan Kimathi), di Ngugi wa Thiong'o e Micere Githae Mugo. L'opera fu pubblicata la prima volta nel 1976, in forma digitalizzata dalla RevSocialist for SocialistStories. Ristampata varie volte nella versione inglese, sarà tradotta in swahili da Raphael Kahaso nel 1978 con il titolo di *Mzalendo Kimathi* (Il patriota Kimathi) (Aiello Traore 2014: 42).

testi teatrali si pongono come risposta ai cambiamenti che coinvolgono la società nel paese. L'accento è posto su temi come il conflitto generazionale, la famiglia mononucleare, la corruzione e i traffici illeciti.

Il divario fra tradizione e modernità è uno dei maggiori temi trattati dagli autori del Kenya indipendente. Mentre le vecchie generazioni tendono a preservare istituzioni culturali che favoriscono il sistema patriarcale, le nuove si trovano a vivere il conflitto fra un ordine che percepiscono come obsoleto e l'emergere dei cambiamenti sociali. Alcuni esempi di questo genere sono: *Mwana Taabu* (La piccola Taabu) di Mwanyengela Ngali, *Mbio za sakafuni* (Le corse sul tetto) di Farouk Muslim, *Naipenda Lugha Yetu* (Amo la nostra lingua) di Samson Chibudu, *Migogoro* (Conflitti) di Mwenda Mbatiah, *Tazama Mbele* (Guarda avanti) e *Uasi* (Ribellione) di Jay Kitsao.

In *Mwana Taabu* (La piccola Taabu, 1971), una *tamthilia* in tre atti, l'autore critica aspramente l'emancipazione femminile, vista come un elemento di rottura con i valori tradizionali della famiglia. Dopo che, con enormi sacrifici, i genitori l'hanno fatta studiare e dopo aver trovato un buon lavoro, Taabu, la protagonista, non aiuta la famiglia – come vuole la tradizione – ma si sposa e taglia i rapporti con tutto ciò che lei considera 'passato'. Tuttavia, arriva anche il momento della riconciliazione con un passato che sembrava non le appartenesse più.

Il primo atto è ambientato all'esterno della casupola di Mzee Keke, padre di Taabu (nome che significa 'tribolazione'). Mzee è angustiato perché non ha ancora trovato i soldi da dare alla figlia per andare a scuola e si confida con la moglie:

Mama: *Hujapata pesa za kutosha?*

Mzee: *Bado.*

Mama: *Bado? [Mzee anyamaza kimya] Taabu aondoka leo na wewe unasema huna pesa?*

Mzee: *Wataka nikuambie ninazo?*

Mama: *Hivyo ni kama kusema Taabu hatarudi shule?*

[...]

Mzee: *Tumeuza karibu mali yote tuliyokuwa nayo. Hakuna kilichobaki.*

Mama: *Tutamwuza yule mbuzi na ule mgomba ili Taabu arudi shule.*

Mzee: *[Akiwa na hasira] Tukiviuza tutabaki na nini?*

Mama: *Tutabaki na kuku. (Ngali 1971: 1-2).*

Mama: Non hai ancora trovato i soldi necessari?

Mzee. Non ancora.

Mama: Non ancora? *[Mzee resta in silenzio]* Taabu va via oggi e tu dici di non avere il denaro? Vuoi che ti dica che li ho?

Mama: È come dire che Taabu non tornerà a scuola?

[...]

Mzee: Abbiamo venduto quasi tutto ciò che avevamo. Non è rimasto nulla.

Mama: Venderemo la capra e il banano purchè Taabu torni a scuola.

Mzee: *[Arrabbiato]* Se li vendiamo, con che cosa resteremo?

Mama: Resteremo con il pollo.

Il dialogo fra Taabu e i genitori, nel secondo atto, è espressione di due realtà, la tradizionale e la moderna, che nulla hanno in comune. Taabu è tornata a casa con l'idea di dire ai suoi che ha deciso di sposare Kioko, un ragazzo di città:

Mama: *Hii akili ya kuolewa uliokota wapi? Kweli hii ndiyo heshima yenu? Taabu, hujafanya kazi hata kwa muda wa miezi mitatu, lakini waanza kuwaleta wavulana hapa ati wataka kuolewa!*

Taabu: *Najua huelewi shida zangu mama.*

Mama: *Shida zako? Una shida za kutushinda sisi? Taabu huoni kibanda cha babako kinaanguka? Ni nani atayemjengea?*

Taabu: *Lakini mama nina...*

Mama: *Wavulana ni wengi na hawataisha kamwe. Sioni sababu ya kukimbilia kuolewa.*

Taabu: *Wavulana ni wengi mama lakini siwezi kuolewa na wavulana wote.*

Mama: *Mwanangu, haraka haina baraka⁵.*

Taabu: *Yule ndiye niliyemchagua kuwa wangu.*

[...]

Baba: *Nyinyi wasichana mnafuata watu kama vipofu. Mkiona mvulana aliyevaa viatu vilivyopigwa rangi na shati nyeupe na tai basi mnaona mmpata. Hamjui kuwachungua watu. Yule mtu hapa ni mtu wa kukuoa wewe? (Ngali 1971: 22-23).*

⁵ Proverbio swahili: *haraka haraka haina baraka* (la troppa fretta non porta bene).

Mama: E questa idea di sposarti da dove ti è venuta? È questo il rispetto che hai per noi? Taabu, non hai lavorato neanche tre mesi, ma cominci a portare ragazzi qui e in più vuoi sposarti!

Taabu: So che non comprendi i miei problemi, mamma.

Mama: I tuoi problemi? Hai problemi più grandi dei nostri? Taabu non vedi che la tettoia di tuo padre sta crollando? Chi gliela ricostruirà?

Taabu: Ma mamma ho...

Mama: Ci sono tanti giovani e certo non finiranno. Non capisco il motivo di questa corsa al matrimonio.

Taabu: I ragazzi sono tanti, mamma, ma io non posso sposarli tutti.

Mama: Figlia mia, la fretta non porta frutti.

Taabu: Colui che ho scelto sarà mio.

[...]

Baba: Voi ragazze seguite la gente come foste cieche. Se vedete un ragazzo con le scarpe colorate, camicia bianca e cravatta, ecco credete di averlo già. Non sapete guardare dentro alle persone. Quello là è uomo da sposare te?

Quando il padre si rende conto che non c'è modo di far ragionare la figlia la caccia di casa. Il terzo atto è ambientato in città, a casa di Taabu e del marito Kioko. L'autore sottolinea un altro aspetto che non riguarda il conflitto generazionale, quanto piuttosto il rapporto che intercorre fra il 'centro', rappresentato da Kioko, e la 'periferia', impersonata da Taabu. Kioko non riesce a comprendere il senso di frustrazione provato dalla moglie per aver disonorato i genitori, e per non aver rispettato le transazioni matrimoniali con il versamento del prezzo della sposa. Il giovane è rappresentativo di un ambiente urbano in cui non esiste più il concetto di famiglia diverso da quella mononucleare. Kioko morirà in un incidente stradale ma Taabu non rimarrà sola: i genitori la riporteranno al villaggio.

Nel dramma di Farouk Muslim, *Mbio za sakafuni* (Le corse sul tetto, 1976) la protagonista Halima viene data in moglie a un uomo molto ricco, ma subito dopo il matrimonio i suoi genitori la convincono ad abbandonare il marito per sposare Abdalla, un uomo ancor più ricco. Alla fine, Halima resterà sola (Bertoncini Zúbková et al. 2009: 179, 180).

La descrizione dello status femminile di subordinazione è evidente oltremodo nei testi teatrali di Jay Kitsao *Tazama Mbele* (Guarda avanti, 1980), in cui il matrimonio è visto solo nella prospettiva della convenienza

economica: le giovani donne tendono a sposare uomini anziani che possano garantire loro una vita agiata; in *Uasi* (Ribellione, 1980) l'autore affronta il conflitto generazionale attraverso l'emancipazione delle giovani che non sono più disposte a sposare qualcuno senza esserne innamorate.

Nel 1981, viene pubblicato *Naipenda Lugha Yetu* (Amo la nostra lingua) di Samson Chibudu. Un atto unico di carattere didattico-moraleggiante in cui l'autore sottolinea il peso della tradizione in una società in trasformazione. Bwana Sifa è un giovane istruito che per non contrariare i suoi genitori sposa Kibie, una ragazza nata e vissuta in un villaggio e che non ha mai ricevuto un'istruzione scolastica e non indossa abiti moderni. Quando Kibie si ammala, pur di non opporsi ai genitori, Bwana Sifa porta la moglie da un guaritore tradizionale e solo quando le cure del *muganga* faranno peggiorare le sue condizioni la porterà in ospedale.

In *Migogoro* (Conflitti, 2006) di Mwenda Mbatiah, Rukia si è appena diplomata e vince una borsa di studio per andare a studiare medicina in America. La sua scelta non soddisfa i genitori, che avrebbero preferito per lei un lavoro da insegnante. Il conflitto con la famiglia è accentuato dalla sua relazione con Alex, rappresentante di un gruppo filantropico che opera per aiutare gli abitanti di Makoto a lottare contro la povertà, l'ignoranza e il degrado ambientale. La relazione con il giovane fa infuriare i genitori di Rukia, che la cacciano di casa. Alla fine riescono a raggiungere un compromesso: Rukia dovrà terminare i suoi studi e poi potrà sposare Alex e abitare a Makoto. Al di là della relazione fra Rukia e Alex, attraverso il personaggio di Fatuma e la sua associazione *Ngao* (Scudo), l'opera pone l'accento sulla resistenza femminile contro la società patriarcale. Gli sforzi per liberare le donne di Makoto sono messi duramente alla prova dal conservatorismo di Mambo, fratello di Fatuma che considera le attività della sorella come orientate alla distruzione delle unioni matrimoniali (Bertoncini Zúbková et al. 2009: 190).

L'altro tema emergente nella produzione teatrale kenyana è connesso alla corruzione dilagante nel paese. Uno dei primi testi teatrali sull'argomento si deve a Chacha Nyaigotti Chacha, che nel 1986 pubblica *Marejeo* (Il ritorno). Muniko, il protagonista, studia all'estero ma cerca di rimandare la laurea perché teme di dover tornare nel suo paese governato da politici corrotti. È tuttavia costretto a rientrare senza titolo di studio e diviene un arduo oppositore del governo, nonostante la famiglia e il resto del villaggio non gli dia alcun supporto.

Nel dramma *Visiki* (Ceppi, 1984) di Khaemba Ongeti, oltre alla corruzione emerge il tema connesso al nuovo ceto della borghesia locale: gli africani hanno rilevato le fattorie e le aziende che erano appartenute ai colonizzatori bianchi. L'autore è critico del modo in cui questi africani adottino nei confronti dei loro operai gli stessi metodi di sfruttamento ereditati dal colonialismo. Siamo di fronte a quelle 'cavallette nere' descritte da Euphrase Kezilahabi nella poesia *Hadithi ya Mzee* (Kezilahabi 1974: 69), nate dalle uova lasciate nella sabbia dalle cavallette bianche. I due protagonisti, Ndovu (Elefante) e Bibi Tamaa (Signora Desiderio), usano il potere del governo per minare i diritti dei lavoratori al fine di trarne il massimo profitto. A livello simbolico, rappresentano l'élite africana che dopo l'indipendenza ha assunto il ruolo dei loro predecessori coloniali. Bibi Tamaa viene descritta come una donna disumanizzata che ha perso tutte le qualità positive associate alla femminilità: non prova pietà per i poveri lavoratori, i quali trovano assurdo che lei, pur non avendo figli, sia ricca, mentre loro che hanno famiglie numerose non hanno nulla. Bibi Tamaa viene anche presentata come un diavolo sotto mentite spoglie: la sua gentilezza è solo un modo per camuffare i suoi loschi piani ed è lei che spinge Ndovu ad accumulare ricchezza.

Nell'altra sua *tamthilia* intitolata *Manamba* (Incettatori, 1999), Ongeti affronta il tema della corruzione. Alcuni incettatori assunti da Kilemba, uomo corrotto e spregevole, prelevano un piccolo autobus – metafora della nazione – e ne seviziano gli occupanti. Tuttavia, dopo aver compreso di essere tutti al servizio del ricco Kilemba, incettatori e viaggiatori si ribellano.

Zilizala (Terremoto, 2006) di Kimani Njogu vede ancora la figura dello stesso mezzo di locomozione. La vicenda ruota intorno alle attività illecite di Udenda, che intende trasferire tutti gli abitanti di Rutuba (il cui significato è 'fertilità'), facendoli salire con l'inganno su un piccolo autobus fingendo di volerli salvare da un imminente terremoto. Udenda, simbolo dei leader africani, è un uomo molto cambiato dal tempo dell'università. All'epoca era impegnato nella lotta per i diritti umani. Era anche per questo che Angela si era innamorata di lui e lo aveva sposato. Ma quando lei vede il cambiamento di Udenda e viene a sapere del finto terremoto usato per impossessarsi delle risorse comuni, si unisce agli studenti e al personale docente del Pewa Campus e denuncia il marito. Il testo si presenta come *drama faragha*, ovvero per essere letto ma non rappresentato in teatro.

In *Pango* (La grotta, 2004) di Kyallo Wadi Wamitila, l'abuso di potere, l'emancipazione della società africana contemporanea e il conflitto fra vecchi e nuovi valori vengono esaminati nell'immaginario paese di Chemwa. La protagonista è Katango, una giovane insegnante. Lei vuole essere eletta custode della 'grotta' che rappresenta un luogo sacro per la sua gente - solo così potrà apportare cambiamenti positivi al suo paese. In questo suo disegno è osteggiata dal padre Seki e dal ricco Ngwese, che nel dramma rappresentano i simboli del potere legati al passato e vorrebbero vendere agli stranieri il sacro miele che viene prodotto dalle api nella grotta. Il 'sacro miele' è ovviamente una metafora per l'Africa:

Ngwese: [...] *Mimi ni mwafrica halisi! [Akionyesha mkono] Damu iliyokolea Uafrica; mila na imani zake inanitembea mwilini. Pumzi yan-gu inapumua utamaduni huo hasa!* (Wamitila 2004: 12)

Ngwese: [...] Io sono un vero africano! [*Mostrando la mano*] Il sangue che ha reso dolce l'Africa; le sue usanze e credenze mi scorrono nel corpo. Il mio respiro inala questa cultura in tutto!

Alla fine i loschi affari di Ngwese e di Seki sono scoperti e i due vengono arrestati.

Ciò che caratterizza lo stile del testo è il ricorso all'oralità nella scrittura del dramma: la formula iniziale del narratore «*Hadithi! Hadithi!*» (Racconto! Racconto!) oppure «*Hapo zamani za kale*» (C'era una volta), la risposta del pubblico «*Hadithi njoo! Hadithi njoo!*» (Racconto vieni! Racconto vieni!; Wamitila 2004: 42), «*Paukwa Pakawa*» (È venuto ed è accaduto) e la metafora animale tipica delle fiabe. Un ulteriore riferimento alla *performance* tradizionale è data dall'intervento degli ascoltatori durante il racconto e dalla gestualità di Katango durante la narrazione.

Katango: *Hadithi! Hadithi!*

Sota na Susa: *Hadithi njooo!*

Kundi: *Hadithi njooo!*

Katango: *Hapo zamani za kale wanyama waliishi pamoja kwa utangamano, amani na udugu mkubwa. Hali ilikuwa shwaari kabisa. Basi siku moja ukame mkubwa ukaingia kwao, ukame mkubwa sanaa...[Mtuo] Wanyama wakafanya kikao kuwaza na kujadili la kufanya. Wakawaza,*

wakawaza, hadi mwishowe wakaamua kuchimba kisima...

Sota: Cha kuchotwa maji na kila mwanajamii!

Susa: Kisima cha jamii.

Katango: [Aliitikia huku akimwangelia Ngwese] Kisima cha jamii, ndiyo! Kisima cha kila mtu! Basi ikawa hivi, alfajiri na mapema, wakati jua linatokeza mashariki, wanakutana bondeni. Kazi yao ikawa kujaribu kugonga kwa mguu mahali walipojua panaweza kuwa na chemchemi ya maji!

Ngwese: Anatupotezea wakati na paukwa pakawa hizi!

Babu: [Akimtuliza] usipaparike, zamu yako inakuja!

[...]

Katango: Haya, wale wanyama wakubwa, ndiyo waliotangulia... [Mtuo. Anapoanza kusimulia tena anajaribu kuigiza kuonyesha]

Akaja ndovu na mitutumuo yake akaimba:

"Ndimi ndovu mwangamizaji jasiri

Nitembeapo, ardhi inatetemeka

Hamna mnyama wa kunishika

Yeyote naweza kumkanyaga"

[...]

Kilichozuka ni wingu kubwa la vumbi!

[Vicheko hapa na pale]

Basi akaja simba na majisifu yake:

"Ndimi simba mwaji asiye na kifani

Ndimi simba niongozaye mwituni"

[...]

Basi akaja mbogo na maringo yake:

"Ndimi shujaa wa mwitu, ndimi mbogo

Ndimi niuaye watu kama magogo"

[...]

(Wamitila 2004 : 42, 44)

Katango: Racconto! Racconto!

Sota e Susa: Racconto vieniii!

Gruppo: Racconto vieniii!

Katango: Tanto tempo fa gli animali vivevano insieme in grande unità, pace e fratellanza. In uno stato di armonia. Un giorno, lì, giunse una grave siccità, una siccità molto grave... [Pausa] Gli animali si riunirono

per pensare e decidere cosa fare. Pensarono, pensarono, finchè alla fine decisero di scavare un pozzo...

Sota: Perché l'acqua fosse attinta da ogni membro della comunità!

Susa: Il pozzo della comunità.

Katango: [*Rispose guardando Ngwese*] Il pozzo della comunità, sì! Il pozzo della comunità! Fu così, al mattino presto, quando il sole spuntò ad oriente, si incontrarono nella valle. Il loro lavoro era tentare di battere i piedi a terra quando seppero dove poter trovare un pozzo d'acqua!

Vecchio: [*Calmandolo*] non aver fretta, arriva anche il tuo turno!

[...]

Katango: Bene, i grandi animali, vennero avanti... [*Pausa. Quando inizia a raccontare di nuovo tenta di recitare*]

Giunse l'elefante con gran rumoree cantò:

"Sono io l'elefante distruttore coraggioso

Ovunque cammino, la terra trema

Non c'è animale che mi prenda

Chiunque io posso schiacciare"

[...]

Ciò che resta è una nuvola di polvere!

[*Risate ovunque*]

Arrivò quindi il leone con la sua arroganza:

"Sono io il leone uccisore senza eguali

Sono io il leone che governa la foresta"

[...]

Venne quindi il bufalo con la sua vanteria:

"Sono io l'eroe della foresta, io il bufalo

Sono io che abbatto gli uomini come tronchi"

[...]

La storia è narrata da Katango durante la sua campagna elettorale per ottenere la custodia della grotta. L'uso delle metafore consente all'autore di criticare duramente la gestione politica del paese, i cui governanti, di fronte all'emergenza, simbolicamente rappresentata dalla siccità, sono capaci solo di lasciare 'nuvole di polvere' dietro le loro parole. Come Ongeti con il personaggio di Ndovu in *Visiki* (1984), anche Wamitila usa la metafora dell'elefante per riferirsi alla classe dirigente.

Il paese fantastico di Dahimu è l'ambiente in cui Wamitila fa agire i suoi personaggi in *Sumu ya bafe* (Il veleno di serpente, 2006). Il paese è governato dal despota Mapepe, che fa credere alla sua gente di aver sconfitto Bafe (la vipera soffiante, o *puff adder*, *Bitis arietans*), un gigantesco serpente velenoso. Mwapinduzi, un giovane intellettuale, cerca di persuadere i suoi compatrioti che il serpente è ancora vivo. Egli sostiene che a spargere veleno nel paese siano Mapepe e i suoi accoliti, che sfruttano il popolo e ne corrompono le menti. Mwapinduzi viene imprigionato, ma il popolo lo libera e rovescia il regime di Mapepe. Anche se il popolo celebra la morte del serpente, Mwapinduzi e la giovane sorella Benta lo mettono in guardia: la vittoria finale è ancora lontana.

Nel 2014 Ken Walibora pubblica *Mbaya wetu* (Il nostro male), una *tamthilia* neomoderna in cui l'autore esplora le dinamiche del traffico illecito di alcol e la corruzione dilagante nel paese. La storia ruota intorno al personaggio di Matari, un giovane di circa trent'anni, poco istruito e molto viziato, che trascorre gran parte del suo tempo in una baracca bevendo alcol prodotto illegalmente. Non ha lavoro, e così sono i suoi genitori a sostenerlo economicamente. I suoi amici sanno che lui spesso ruba, ma lo incitano a continuare affinché lui possa pagare da bere anche a loro. I genitori di Matari sanno che Matari è un ladro, tuttavia anche quando ruba dalla fattoria del padre mucche e attrezzi da lavoro li sostituiscono senza dirgli nulla. Il fratello e la sorella di Matari fanno notare ai vecchi genitori di essere troppo permissivi, ma loro non vedono nulla di male nello stile di vita del loro ultimogenito. Il primo accenno alla corruzione che dilaga nel paese avviene quando a Fiona, una venditrice di birra e di alcol illegale, viene proposto di pagare una tangente alla polizia per poter continuare il suo commercio illecito:

Mtu I: [Kwa Fiona] Na hata kama humjui huyu polisi kwani hicho ni kitu kwako wewe Fiona?... Ghalibu hukosi chochote cha kumlainisha moyo wake yabisi [...] yaani bora mkono wende kinywani...basi!
(Walibora 2014:9).

Primo uomo: [A Fiona] E se anche non conoscessi il poliziotto, è forse affar tuo Fiona? ... Usa l'astuzia e non sbaglierai nell'addolcire il suo cuore arido [...] cioè, meglio dare una mano... ok!

Corruzione e lassismo colorano il dramma facendo emergere le lacune di un paese in cui i cittadini non si sentono garantiti neanche dalla legge:

Askari I: *Sheria hairuhusu.*

Tonge: *Sheria kitu gani? Sisi hatuheshimu sheria inayowanyonga wanyonge.* (Walibora 2014: 57).

Soldato I: La legge non lo permette.

Tonge: La legge che cos'è? Noi non rispettiamo una legge che opprime i deboli.

Oltre alla corruzione dilagante, nel dramma affiorano anche problematiche che investono innanzitutto la sfera familiare. La figura paterna ha perso il suo ruolo di guida, e Temba, padre di Matari, ne è un esempio. Piuttosto che impegnarsi nella rieducazione del figlio preferisce ignorare la sua devianza e anzi cerca di proteggerlo dalla possibilità di finire in carcere dopo un ultimo furto commesso ai danni di Tonge, cui ha rubato delle mucche per rivenderle al macellaio locale:

Temba: *Ni kweli Matari kakowa manza, lakini yeye Tonge asikubali polisi wampeleke nduduye mahakamani. Hiyo haihalisi.....Hata kidogo haihalisi... Nitamnasihi Tonge anasihike, tuje pamoja naye kwenye kituo cha polisi tuwambie polisi mambo haya tuyamalizie nyumbani...* (Walibora 2014: 32).

Temba: È vero, Matari ha rubato le mucche, ma lui, Tonge non vorrà che la polizia porti in tribunale un suo parente. Questo non va bene..... Non va assolutamente bene... Convincerò Tonge a stare dalla mia parte, di andare insieme al posto di polizia e dire ai poliziotti che queste cose ce le risolviamo a casa.

Tonge non accetterà la proposta e Matari verrà condannato.

Stilisticamente *Mbaya Wetu* conferma ulteriormente il talento che Walibora aveva già dimostrato in passato nelle opere di narrativa. I dialoghi sono vivaci e l'espressività del testo è accentuata dall'uso di figure retoriche come l'ossimoro:

Mtu II: *Haramu tamu* (Walibora 2014: 6).

Secondo uomo: Gradevole illecito

o l'antitesi:

Tonge: *Mumewe huyu bibi hawezi hata akiwezesha* (Walibora 2014: 78).

Tonge: Il marito di questa signora non può neanche se potesse (cioè, se fosse messo in grado di potere)

o ancora la similitudine:

Mtu II: *Ukilewa chakari unakuwa kikojozi... unalowesha malazi kama kitoto* (Walibora 2014: 2)

Secondo uomo: Se ti sbronzi diventi incontinente... bagni il letto come un neonato.

Temba: *Acha kunizungusha kwa maneno. Wanipeleka huku na huku kama mpira uwanjani kwa nini?* (Walibora 2014: 26).

Temba: Smetti di raggirarmi con le parole. Mi mandi di qua e di là come una palla nel campo di calcio, perché?

In questa sezione si è cercato di tracciare lo sviluppo del teatro swahili in Kenya a partire dalle prime pubblicazioni curate da Graham Hyslop. Negli anni gli autori hanno maturato una sempre maggiore sensibilità che si è tradotta nell'estetica della forma e del contenuto.

1.2.2 TANZANIA: LA TRADIZIONE RI-ADATTATA

Il 1961 è l'anno in cui venne dichiarata l'indipendenza del Tanganyika Territory. Nel 1964, dopo l'unione con Zanzibar prenderà il nome di Tanzania. Nel 1953, Julius Kambarage Nyerere era stato posto alla guida

del TAA, *Tanganyika African Association*, sorto nel 1929 come società urbana di mutuo soccorso che nel 1954 si trasformò in TANU, *Tanganyika African National Union*. Il passaggio del TAA al TANU avvenne a Dodoma, dove il nuovo partito si fece portavoce del malcontento africano e definì i suoi obiettivi: guidare il popolo del Tanganyika all'autodeterminazione e all'indipendenza; lottare contro il tribalismo e contro ogni forma di razzismo e di discriminazione; realizzare la democrazia attraverso l'elezione dei rappresentanti degli organi centrali e periferici; organizzare dei sindacati e cooperare con tutte le organizzazioni i cui fini corrispondessero a quelli del partito. Sin dalla sua fondazione il TANU si era presentato come un partito di ispirazione socialista, la cui politica si basava sul concetto di *Ujamaa* (famiglia allargata), vale a dire sullo spirito comunitario di un paese che era popolato in gran parte da contadini (Mhina: 1980: 28). L'*Ujamaa* fu proclamata filosofia politica ufficiale del paese nel 1967 con la promulgazione della Dichiarazione di Arusha (*Azimio la Arusha*). Nello stesso periodo fu pubblicato il manuale *Elimu ya Kujitegemea/Education for Self-Reliance*, che poneva l'accento sull'importanza dell'istruzione nel processo di costruzione nazionale. La lingua swahili fu proclamata lingua nazionale⁶. Con la Dichiarazione di Arusha si diede inizio ad una vera e propria campagna di divulgazione ideologica dell'*Ujamaa*. Nello stesso anno fu creata una casa editrice governativa, la KIUTA, *Kiwanda cha Upishaji cha Taifa*, per la stampa dei due giornali del partito: l'*Uhuru* (L'Indipendente) e il *Nationalist* (Bgoya 1980: 21).

L'anno successivo venne istituito il BAKITA, *Baraza la Kiswahili – National Swahili Council* per promuovere la lingua in tutto il paese e incoraggiarne l'uso nella conduzione degli affari ufficiali e culturali nella vita pubblica (Abdulaziz 1975: 155-164). Il nuovo governo indipendente istituì il *National Arts Group* (NAG), con il compito di rinvigorire le arti e la cultura, e contribuire alla promozione dello swahili. Gruppi di artisti esperti in *ngoma* o in *kwaya* (Riccio 2001: 137) - un genere di musica popolare che deve il suo nome all'etnia dei Kwaya del Congo - furono impiegati al servizio delle comunità e all'interno delle scuole. Nel primo capitolo del *Mwongozo wa TANU* (Manifesto del TANU) (TANU 1971: Ibara I), Nyerere dichiarò di aver creato il nuovo Ministero per riguadagnare l'orgoglio nazionale attraverso la ri-

⁶ Il processo di standardizzazione era già iniziato negli anni Venti dall' Inter-Territorial Language Committee, trasformato prima in *East Africa Swahili Committee* e poi in *Institute of Kiswahili Research* (Kiango 2005).

valutazione e l'integrazione di elementi culturali propri delle tribù presenti sul territorio, sottolineando così il concetto di cultura:

Ngoma ni sehemu ya utamaduni wa kabila au wa nchi. Lakini ngoma peke yake si utamaduni. Anaweza Mjerumani akacheza sindimba sawa sawa na Mmakonde, lakini Mjerumani huyo asiwe na Umakonde ndani ya damu yake. Vivyo hivyo lugha, au sanaa, au mavazi. Anaweza mwanamke wa Kisukuma akavaa sari ya ki-Banyani. Vyote hivyo [...] ni sehemu ya utamaduni; lakini haiwezekani kimoja – kimoja kikaitwa ndiyo utamaduni. Utamaduni ni vyote hivyo pamoja, vikiunganishwa na ridhaa ya mtu kukubali katika damu yake maisha ya kabila lake au taifa lake [...] (Mwongozo wa TANU: Ibara I)

La danza è un aspetto della cultura tribale o nazionale. Tuttavia, la danza da sola non è cultura. Un tedesco può essere capace di ballare il *sindimba* tanto quanto un Makonde, ma il tedesco non ha nel sangue lo spirito della terra dei Makonde. Così per la lingua, l'arte, l'abbigliamento. Una donna della tribù dei Sukuma può indossare un sari indiano. Tutte queste cose [...] sono aspetti culturali; ma non li si può definire singolarmente (come) cultura. La cultura è formata dall'insieme di tutti questi aspetti, uniti dalla volontà dell'individuo di accettare nel suo sangue la vita del suo gruppo etnico o della sua nazione [...].

Nella sua strategia di ricostruzione nazionale, Nyerere non intendeva conservare delle strutture precapitalistiche, ma creare un'organizzazione socialista e sviluppare delle strutture produttive che fossero al passo con i tempi. La nuova organizzazione del paese includeva anche la realizzazione dei *vijiji vya ujamaa* (villaggi socialisti). Il riferimento al villaggio, che evocava un recupero della tradizione, voleva anche essere un modo per coinvolgere le masse, per farle sentire attive e partecipi del moderno sviluppo dell'economia nazionale, così come in passato partecipavano all'attività ristretta del loro gruppo. D'altronde, la scelta del termine *Ujamaa* (famiglia allargata; comunità) per definire la politica governativa, denotava la volontà di stabilire una continuità tra l'organizzazione sociale precoloniale e quella di nuova instaurazione. Riferendosi ai regimi coloniali, Nyerere sottolineava la distruzione da essi apportata all'unità e alla coesione tradizionale (Piergrossi 1972: 57-58). Il concetto di unità, come si vedrà nel capitolo successivo, sarà uno degli argomenti chiave della scrittura teatrale di questo periodo.

Gli anni Sessanta e Settanta del Novecento sono quindi testimoni del rinnovamento politico e culturale che integra e rimodella la tradizione anche in termini di generi performativi. La costituzione dei villaggi *ujamaa* necessitava di strategie comunicative particolari e la *performance* teatrale rappresentò uno strumento di divulgazione

idoneo ad esprimere le aspirazioni politiche, sociali e culturali della nazione. Oltre ai preesistenti *National Dance Group* e *National Music Group*, nel 1972 fu costituita anche la *National Drama Troupe*. Prima della villaggizzazione, alcune comunità erano riuscite a preservare le loro *ngoma* tradizionali. Il nuovo assetto strutturale comportò anche una trasformazione del teatro tradizionale che, come già accennato, era connesso agli eventi della vita quotidiana, dalla nascita alla morte. Esso era innanzitutto un linguaggio espressivo: i passi di danza, la musica, il ritmo, i canti, i suoni, l'ambiente naturale in cui avveniva, erano tutti elementi atti a dare significato alla *performance* stessa. Quando le varie *ngoma* del teatro tradizionale furono adottate da membri esterni - processo che fu favorito sia dalla villaggizzazione che dalla formazione del *National Drama Troupe* - si resero necessarie delle modifiche che incisero sul significato delle stesse esibizioni (Riccio 2001: 133, 135, 138). Per le rappresentazioni rituali, ad esempio, non si rispettò più la ciclicità del tempo; al contrario, i gruppi si esibivano in momenti diversi dell'anno e su commissione. Probabilmente, anche l'alterazione di significato e quindi il processo di omologazione erano parte della strategia governativa finalizzata all'unità nazionale:

With the introduction of the policy 'Education for self-reliance', schools began to review every activity in terms of its relevance to the country. With this awareness came a sudden change of content in schools' theatre productions. The Youth Drama Association [...] for secondary schools had as one of the requirements for winning its annual competition [...]

The Arusha Declaration provided a lot of material for the content of plays and in very short time a large percentage of school productions became political [...] (Mlama 1975:7).

Inizia così il teatro di propaganda politica. Fra i generi performativi tradizionali, la *ngonjera* e i *vichekesho* furono ri-adattati alle esigenze della nuova realtà socialista.

La *ngonjera* tradizionale è un genere di poesia dialogata e drammatizzata. Due o più soggetti discutono o spiegano un certo argomento: in genere sono presenti due tipologie di personaggi: coloro che ignorano e che possono essere definiti con vari appellativi, come *mwana* (bambino), *kijana* (giovannotto), *mwanafunzi* (studente), *mwananchi* (cittadino), *mdadisi* o *hajaji* (chi fa le domande) e una persona ben informata che si pone in relazione agli altri. Quest'ultima può essere chiamata *baba* (pa-

dre), *babu* (nonno), *mwanasiasa* (politico), *jawabu* (colui che risponde; Mulokozi 1977: 5). Mwangomango (1971: 69) distingue tre tipi di *ngonjera*: *malumbano* o *mashindano* (discussione, negoziazione, disputa), una forma di dialogo fra più personaggi; *risala* (discorso, annuncio) che prevede un solo personaggio; *ujilisi* ('seduta'), in cui i poeti affrontano una tematica ma senza creare domande e risposte. Dopo la Dichiarazione di Arusha, la *ngonjera* venne adattata secondo un modello a domanda e risposta. Come nella forma tradizionale, uno dei personaggi ignora delle cose e l'altro ben informato risponde. A volte viene introdotto un narratore che assume la funzione del *trickster*, una figura tipica della tradizione orale africana. Il tanzaniano Mathias Mnyampala è riconosciuto come colui che ha dato vita alla *ngonjera* moderna. Per la sua natura didattica e moraleggiante, questo genere di poesia in adattamento teatrale ben si prestava a fungere da strumento di propaganda per il nuovo governo, la cui filosofia si basava sul risveglio della coscienza politica popolare. Mnyampala pubblica la sua *ngonjera* in due volumi, *Ngonjera za Ukuta. Kitabu cha kwanza* (1970) e *Ngonjera za Ukuta. Kitabu cha pili* (1971). Nel primo volume introduce il genere nella poesia *Ngonjera ni kitu gani?* ('Cos'è la *ngonjera*?'; Mnyampala 1970):

Watu wengi huuliza, 'Ni nini maana ya ngonjera?' Hivyo, kabla ya kuendelea [...] ninaanza kwa kulijibu swali hilo [...] maana yake ngonjera, ni mafunzo kwa shairi (Mnyampala 1970: 5).

Molti sono coloro che chiedono 'Qual'è il senso della *ngonjera*?' Così, prima di continuare [...] comincio con il rispondere a questa domanda [...] il senso della *ngonjera*, è insegnare attraverso la poesia.

Nello stesso volume sono comprese alcune composizioni sul TANU, i suoi leader, l' *Ujamaa*, la Dichiarazione di Arusha e altri argomenti come l'istruzione, la cultura sino a toccare le relazioni fra uomo e donna. Il secondo volume pone ancora di più l'attenzione sul socialismo e la sua costituzione tanto da divenirne il manifesto. Una delle *ngonjere* più interessanti è *Dakika 15 za Uzalendo* (15 minuti di patriottismo) di Euphrase Kezilahabi (1974: 51-58). Pubblicata nel periodo in cui la Tanzania è impegnata nelle strategie per lo sviluppo e nella nazionalizzazione dei maggiori mezzi di produzione, *Dakika 15 za Uzalendo* pone bene in evidenza lo stato di tensione che si era venuto a creare nel paese:

(Waingia: Tajiri na Mzalendo. Mzalendo kutoka kulia, Tajiri kutoka kushoto. Tajiri amevaa suti, Mzalendo kitaifa.)

Tajiri:

*Vipi wewe hali yako, mimi jasho linatoka,
Jumba langu huko Keko⁷, leo limechukulika,
Siwezi keti kitako, wapangaji wanicheka,
Siwezi kuvuta kiko, makamasi yanitoka,
Heri ng'ambo kuvuka, TANU yaleta vituko.*

Mzalendo:

*Wewe bado umelala, hujui TANU ni nini,
Wakoloni walikula, wakasambaa nchini,
Mizizi kama Mikole, wakaota udongoni,
Lo, sasa hawana ghala, chakula wala madini,
TANU hapa nchini, menyoa makabaila!*

Tajiri:

*Kitambi chanilezea, kula sina hata hamu,
Maisha yanelemea, sasa naona magumu,
Zamani nilipokea, kwa mwezi nikajikimu,
Na pesa zilinisemea, nikaweza kula vitamu,
Heri niende kuzimu, TANU inanionea. (Kezilahabi 1974: 51)*

(Entrano: Capitalista e Patriota. Patriota da destra, Capitalista da sinistra. Capitalista indossa un abito da borghese, Patriota (la divisa) nazionale)

Capitalista:

*Ehi tu come va, io sto sudando,
Il mio palazzo a Keko, oggi è stato nazionalizzato,
Non posso riposare, gli inquilini mi deridono,
Non posso fumare la pipa, scatarro,
Meglio andare all'estero, il TANU terrorizza.*

⁷ Keko è un quartiere di Dar es Salaam.

Patriota:

Tu ancora dormi, non sai cos'è il TANU,
I colonialisti hanno mangiato, si sono espansi nel paese,
Radici come *Mikole*⁸, germogliano nel fango,
Oh, ora non hanno magazzini, cibo o religioni,
TANU qui nel paese, ha spogliato i borghesi!

Capitalista:

I vestiti mi cadono, di mangiare non ho neanche voglia,
La vita mi opprime, ora la sento difficile,
In passato ho ricevuto, ogni mese riscuotevo,
I soldi mi parlavano, potevo mangiare bene,
Meglio che vada alla tomba, il TANU mi perseguita.
[...]

Come espediente poetico-narrativo, la *ngonjera* viene adottata anche nella scrittura drammatica, sia in Kenya che in Tanzania. Un esempio dal Kenya è *Mama ehh!* (Mamma mia! 1987), di Ari Katini Mwachofi, ove la *ngonjera* è presentata nella prefazione al testo teatrale in forma di *ujalisi*. Tre donne discutono sulla condizione femminile in relazione al sistema patriarcale che la società impone:

Mke I: *Mama hebu nisikiza, nami nataka kusema
Kabla ya kuwachagiza, nao wapate kukoma
Kwanza tutajiuliza, yetu hali kuisoma
Tujielezee vyema, ulivyo unyonge wetu.*

Mke II: *Kiko kingine kipenge' lazima tuufahamu
Uovu pia unyonge, wa wetu mahasimu
Ndipo nao tujikinge, pasi na kujihujumu
Bila hayo kuyajua, kamwe hatutafaulu.*

Mke III: *Yafuteni machozi, muweze tena kucheka,
Kicheko ambukizi, nipate nami kucheka*

⁸ Alberi da cui si estrae una sostanza saponosa usata anche nella medicina tradizionale.

*Nipate maliwazi, niweze kufurahika. Pingeni
mioyo konde, mpate wenu uhuru* (Mwachofi 1987: vii).

Mke I: Donna orsù ascoltami, che voglio parlare
Prima che vi molestino, trovino loro la fine
Innanzitutto ci chiederemo, di capire la nostra condizione
Chiariamo bene a noi stesse, dov'è la nostra fragilità.

Mke II: C'è un altro modo, dobbiamo comprendere
L'ambiguità e anche la debolezza, dei nostri avversari
È così che possiamo difendere noi stesse, senza sabotarci
Senza conoscere queste cose, non sortiremo alcun successo.

Mke III: Asciugatevi le lacrime, potete ancora ridere,
Di un riso contagioso, possa anch'io ridere
abbia parole di conforto, possa essere felice. Fatevi
coraggio, perché possiate ottenere la vostra libertà.

In forma *malumbano* è introdotta in *Ayubu* (Giobbe, 1984), *tamihilia* che fu rappresentata, la prima volta nel 1982, all'università di Dar es Salaam dalla compagnia tanzaniana *Paukwa Theatre*.⁹ Il dramma è tratto dall'antico *Utendi wa Ayubu* (Poema di Ayubu)¹⁰ di autore anonimo. Dio (*Mungu*)

⁹ La compagnia teatrale *Paukwa Theatre Association* fu fondata negli anni Ottanta ed è sempre stata considerata come uno dei gruppi teatrali più popolari nel paese. Formata da studenti, laureati e docenti del dipartimento di Arti Drammatiche (*Sanaa za Maonyesho*) dell'Università di Dar es Salaam, la compagnia ha messo in scena sia opere curate da intellettuali che lavori meno impegnativi, al fine di soddisfare un pubblico più vasto. Una delle loro maggiori produzioni è stata *Ayubu* (1984), scritta in collaborazione con Penina Muhando. Negli anni Novanta fu la volta di *Talaka ya Tami* (Il divorzio di Tami) in co-produzione con Amandina Lihamba e *Chuano* (Competizione, 1995) I due villaggi di Mungwa e di Zania sono in competizione poiché ognuno di essi segue un diverso modello di sviluppo. Gli abitanti di Mungwa sono convinti che 'progresso' significhi l'interdizione di tutti i possedimenti e l'accumulo di ricchezza attraverso il lavoro forzato; gli abitanti di Zania credono invece che per raggiungere il progresso inteso come prosperità per l'intera comunità, sia necessario un maggiore impegno all'interno della propria economia. La competizione termina con la vittoria di Zania, celebrata con il matrimonio della giovane Maendeleo, il cui nome significa progresso, con un giovane di Mungwa. Il matrimonio segna quindi l'unione fra i due villaggi, tuttavia alla fine entra in scena Mama Wakati, il cui nome significa 'signora o madre Tempo', che mette in guardia gli spettatori sulle insidie insite nella nozione di progresso.

¹⁰ *Utendi wa Ayubu* narra le vicissitudini di Giobbe così come sono presentate

viene portato in giudizio perché nel mondo che ha creato ha permesso che Ayubu, un povero contadino, fosse sfruttato e patisse la fame. La pubblica accusa è rappresentata da Satana che, nonostante produca prove contro l'imputato, non riuscirà a farlo condannare.

MUNGU:

Mimi ni Munhuchaka
Muumba wa vitu vyote – Ayamu na dunia
Nyota, maji, mito na theluji
Nazalisha kwa wingi, nakuza, nastawisha
Wakubwa na wadogo, nagawa natapanya.

SATANA:

Mimi ni Satana
Mtambuzi
Mtambuzi tambua
Nini maana ya Shangrila. (Paukwa 1984: 3).

MUNGU:

Io sono l'Onnipotente
Creatore di tutte le cose – in Cielo e in terra
Stelle, acqua, fiumi e neve
Ho generato in quantità, rafforzo, faccio prosperare
Grandi e piccoli, diffondo, disperdo.

SATANA:

Io sono Satana
Il sapiente
Il saggio e conosco
Il significato di Shangrila.

Adottata da molti autori, sia in opere a stampa che nelle arti performative, la *ngonjera* continua ad essere usata normalmente nelle scuo-

nell'Antico Testamento, con delle varianti: il Giobbe cristiano, dopo aver perduto i suoi averi, viene abbandonato anche dalla moglie e si ribella al suo destino, il Giobbe musulmano sarà affiancato sempre dalla moglie Rehema e sopporterà tutto senza perdere la fede.

le, nelle università, ma anche negli spazi pubblici e nell'istruzione per adulti. Un esempio è *Vijana tuogopeni UKIMWI*¹¹ (Ragazzi, abbiate paura dell'AIDS; BAKWATA 2008:9)¹². La *ngonjera*, di cui si riportano solo alcuni versi, fa parte di un progetto congiunto BAKWATA, *Baraza Kuu la Waislam Tanzania* (Consiglio Nazionale Musulmano) e USAID, *U.S. Agency for International Development*, per una campagna di prevenzione presso le *madrasa* (scuole coraniche):

Vijana tuogopeni UKIMWI

[...]

Vijana twaangamia, machafu tumeyakuza

Bangi, pombe na zinaa, twamsahau Karima

Vijana wajibu wetu, tupambane na UKIMI

UKIMWI wachagua, kaburi halichagui (BAKWATA 2008: 8).

[...]

Ragazzi moriamo, sporcizia alimentiamo

Droga, alcool e fornicazione, dimentichiamo Dio

Ragazzi, è nostro dovere, competere con l'AIDS

L' AIDS sceglie, la tomba non sceglie.

Il genere satirico dei *vichekesho* si sviluppò agli inizi del Novecento a Zanzibar (Ricard 2000: 19; Riccio 2001: 135). Il termine *vichekesho* è la forma plurale di *kichekesho* ('ciò che fa ridere'). Sembra che l' origine dei *vichekesho* sia da attribuire ai venditori ambulanti di acqua e noccioline che assumevano atteggiamenti farseschi per attrarre i clienti in strada. Usato come forma di intrattenimento e intermezzo comico durante le

¹¹ L'acronimo *UKIMWI* sta per *Upungufu wa Kinga Mwilini* (lett. 'abbassamento delle difese immunitarie nel corpo'). A partire dalla fine degli anni Ottanta, anche il teatro si è occupato di AIDS con la pubblicazione di *tamthiliya* dedicate: *Ushuhuda wa Mifupa* (Testimonianza dello scheletro, 1990) di I. Ngozi; *Kilio Chetu* (Il nostro pianto, 1996) è stato creato dalla MAF, Medical Aid Foundation, per una campagna di prevenzione; *Giza* (Oscurità, 2004) di H. Jilala; *Kilio cha Jeska* (Il pianto di Jeska, 2004) e *Mwalimu Rose* (L'insegnante Rose, 2007) entrambi di A. Mghanga (Mutembei 2011; Nicolini 2016).

¹² http://www.healthpolicyplus.com/archive/ns/pubs/hpi/608_1_CCT_Sunday_School_booklet_Design_FINAL.pdf.

esibizioni di *taarab*¹³ o *taarabu*, il genere era noto come *taarabu na vi-chekesho* (Plastow 1996: 75; Riccio 2001: 133-136). Alcuni esempi di *vi-chekesho* sono: *Adui ujinga* (Il nemico è l'ignoranza), un padre analfabeta viene ingannato dalla figlia che gli fa credere che la lettera ricevuta da un suo amante sia la pagella scolastica. *Ulanguzi* (Traffici illeciti), un uomo trova la maniera di arricchirsi tramite attività illecite. Viene arrestato un giorno in cui, vantandosi dei suoi traffici illeciti, non si accorge che fra i suoi interlocutori ci sono degli uomini di legge. *Kuku na mayai* (Pollo e uova), un uomo divorzia dalla moglie e subito dopo lascia la città. Si risposa altrove dopo un po' ritorna alla sua vecchia città dove scopre che la nuova moglie e la sua ex sono madre e figlia. *Namtaka mume afisa* (Voglio che mio marito sia un ufficiale), una ragazza ambiziosa rifiuta molti corteggiatori perché desidera sposare un uomo altolocato.

Un addetto alle pulizie finge di essere un funzionario e la ragazza accetta di sposarlo. La menzogna viene scoperta quando lei lo trova a spazzare al mercato e da qui ne deriva una lite burrascosa (Lihamba 1985: 500-502). In *Sanamu la ajabu* (La statua prodigiosa), l'amante della moglie, sorpreso dal marito di lei, si finge una statua. Il marito si accorge che la statua spesso cambia posizione, finché non scopre l'inganno. In *Abdallah walalaje?* (Abdallah, come dormi?), durante la notte due amici poveri ed affamati, a turno, mangiano la loro scorta di cibo, ognuno pensa che l'altro stia dormendo. L'indomani mattina si accusano a vicenda del furto. (Bertoncini Zúbková et al. 2009: 174). Comicità e intrattenimento defini-

¹³ Il *taarab* è un genere di poesia cantata con accompagnamento strumentale che rielabora le sonorità della cultura arabo-islamica con influenze africane e indiane. Le orchestre di *taarab* sono in genere composte da musicisti di genere maschile e anche i canti erano eseguiti da voci maschili. Negli anni Venti, Siti binti Saad rivoluziò il *taarab* diventandone la prima cantante. Tale innovazione ebbe come conseguenza la creazione del *taarab ya wanawake* (il *taarab* delle donne). Come critica alla società patriarcale in cui vivevano, i testi delle loro canzoni, *mipasho*, il cui significato è 'maldicenza', 'pettegolezzo', o 'insulto' erano composti in un linguaggio allusivo e ricco di metafore sessuali (Kolbusa 2003: 20). I canti offrivano alle donne la possibilità di esprimere in pubblico i propri sentimenti e dire 'l'indicibile'. Negli anni Ottanta, al *taarab* tradizionale si affianca un *taarab* diverso, popolare, eseguito da gruppi musicali a Dar es salaam, che nelle loro esibizioni sostituirono gli strumenti tradizionali con quelli elettronici. Nei canti furono introdotti i *mipasho*, il cui significato letterale è 'insulto'. Nel 1992, con l'inizio del multipartitismo, il *Chama cha Mapinduzi* (Partito della Rivoluzione), continuò a essere il partito di maggioranza al governo e decise di istituire il *TOT, Tanzania One Theatre* che continuò a eseguire il *taarab*. Pur perseguendo la formula dei *mipasho*, e benché fondato e sostenuto dal governo, il *TOT* non sembra abbia mai inserito nelle sue produzioni riferimenti alla sfera politica (Askew 2002; Khamis 2005; Kiel 2012).

vano quindi i *vichekesho* i cui temi riguardavano questioni di vita quotidiana come l'ignoranza, la gelosia, l'invidia.

Il governo socialista ne trasformò la forma per adattarli alla propaganda anticapitalista,

The *vichekesho* [...] of the Seventies, after the Arusha Declaration [...], became the theatre of the working class. Through the *vichekesho* the Tanzanian workers rallied behind socialism and exposed the capitalist forces responsible for their exploitation (Mlama 1991: 97-98).

I personaggi dei dialoghi satirici ora rappresentavano il capitalista panciuto e ben vestito e il socialista, poveramente abbigliato. Le scenette brevi - non superavano i quindici minuti di esibizione - erano intervallate da giochi acrobatici, percussioni, canti e danze celebrative.

Negli anni Ottanta, il genere satirico troverà la sua massima espressione nelle commedie di Farouk Topan, *Mfalme Juha* (Il re idiota, 1971)¹⁴ e *Aliyeonja Pepo* (Colui che provò il paradiso, 1973). Parodiando la burocrazia governativa della Tanzania dei primi anni Settanta, Topan ambienta *Aliyeonja Pepo* nel paradiso islamico governato da un Gran Signore invisibile e da una schiera di angeli alle sue dipendenze.

Il primo atto si apre con la descrizione dell'ufficio di Ziraili, l'angelo della morte.

Mbinguni. Pazia linapofunguliwa, chaonekana chumba ambacho ndicho ofisi ya malaika Ziraili. Yeye akakaa mezani. Nyuma yake [...] ipo ramani ya dunia. Mezani zipo simu mbili, moja upande wa kulia na moja upande wa kushoto. Vipo viti vitatu vya starehe karibu na meza yake. Ipo milango miwili: moja kushoto wa pili kulia. Mbele yake Ziraili lipo daftari kubwa [...] Pazia linapofunguliwa Ziraili anaonekana kushughulika kuzipita kuras za daftari hilo. Humo mna orodha ya majina. [...] (Topan 1973: 1)

In cielo. Il sipario si apre su una stanza che è l'ufficio dell'angelo Ziraili. È seduto alla scrivania. Alle sue spalle [...] la mappa del mondo. Sulla scrivania, due telefoni, uno a destra e l'altro a sinistra. Accanto alla scrivania, tre poltrone. Vi sono due porte: una a sinistra e l'altra a destra. Ziraili ha davanti a sé un gran registro [...] Quando il sipario si apre Ziraili si mostra impegnato a sfogliare le pagine del registro che contiene liste di nomi. [...]

¹⁴ Per *Mfalme Juha* si rimanda a Minerba (2019).

Ziraili è preoccupato perché nei suoi registri compaiono delle irregolarità. Comprende che i suoi assistenti non hanno lavorato bene poiché Juma Hamisi, un povero pescatore del villaggio di Bagamoyo, per errore è stato prelevato dalla vita terrena al posto di un inglese.

Ziraili è molto turbato per questo equivoco, in particolar modo dopo aver dialogato con 'Bwana Mkubwa', il Gran Signore (Dio). Il pescatore che deve ritornare sulla terra, viene convocato per essere informato di ciò che lo aspetta.

Juma: *Naam, mheshimiwa! Ofisi nzuri hii. [Anatazama huku na huku]. Nzuri sana. Una simu mbili eti? Kila mkono una yake. Nzuri. Nzuri. Nzuri.*

Ziraili: *Habari ya toka jana?*

Juma: *Nzuri, nzuri, nzuri. Mahali pa starehe hapa.*

Ziraili: *Ndio maana pakaitwa peponi.*

[...]

Ziraili: *Lilikuwa kosa kukuleta peponi.*

Juma: *[Anaruka kitini] Nini? Nini? Nende motoni?*

[...]

Ziraili: *Aa, bwana sikusema hivyo. Kaa, bwana. [Juma anakaa]. Nitakueleza. [Anasita kidogo tena anaendelea] Tulikosea sisi kukutoa roho wewe duniani. Ilikuwa tumtoe roho mtu mwingine, tukakosea, tukakutoa roho wewe [...].*

Juma: *Tuseme hii roho yangu bado ina uhai duniani?*

Ziraili: *Ndiyo. Kwa muda wa mwaka mmoja.*

Juma: *Sasa?*

Ziraili: *Sasa tunataka tuirejeshe. (Topan 1973: 12, 14)*

Juma: *Salve, onorevole! Che bell'ufficio è questo. [Guarda di qua e di là].*

Davvero bello. Hai due telefoni eh? Ogni mano, il suo. Bello. Bello. Bello.

Ziraili: *Come va da ieri?*

Juma: *Bene, bene, bene. Qui è un luogo di comodità.*

Ziraili: *Non a caso viene chiamato paradiso.*

[...]

Ziraili: *È stato un errore portarti in paradiso.*

Juma: *[Salta dalla sedia] Cosa? Cosa? Devo andare all'inferno?*

[...]

Ziraili: Aa, signore, non ho detto questo. Siedi, signore. [Juma si siede]. Ti spiegherò. [*Esita un po' poi continua*] Abbiamo sbagliato noi a toglierti l'anima. Dovevamo toglierla a un altro uomo, abbiamo sbagliato, l'abbiamo tolta a te [...].

Juma: Diciamo che questa mia anima deve ancora vivere sulla terra?

Ziraili: Sì. Per un anno.

Juma: E ora?

Ziraili: Ora stiamo per farti ritornare.

Juma Hamisi, che in un solo giorno in paradiso ha goduto di tutti i piaceri mai provati sulla terra, non solo deve abbandonare quel luogo di gioia, ma deve anche reincarnarsi in John Houghton di Bournemouth, poiché il suo corpo è stato già tumulato.

Ironia e critica sociopolitica definiscono la scrittura di Topan. Vari sono gli elementi dissacranti che emergono dalla commedia: dagli angeli avvezzi all'alcool «*anaitazama chupa ya wiski iliyopo mezani*» (guarda la bottiglia di whisky sulla scrivania; Topan 1973: 15), agli errori sui piani settennali¹⁵ che regolano l'operato dell'istituzione 'paradiso':

Ziraili: *Daftari hili lina mipango ya miaka saba yote tangu dunia iumbwe. Miaka saba ikisha. Wamkubwa hutuletea mpango wa miaka saba ijayo [...]* (Topan 1973: 5).

Ziraili: In questo quaderno ci sono tutti i piani settennali da quando il mondo è stato creato. Il Gran Signore ci manda il piano dei prossimi sette anni.

all'improbabile linguaggio retorico usato da Juma nel dare enfasi alla cultura nazionale come motivo che lo spinge a rifiutare di reincarnarsi nel corpo di John Houghton.

Juma: *Utamaduni wao, bwana [...] Utamaduni wetu wa Bagamoyo ni tofauti na wao. Mimi Mwafrika, wao Wazungu. Mimi Mwislamu, wao si Waislamu. Huyu bwana anafuga mbwa; mbwa kwangu najisi. Anakula nguruwe; nguruwe kwangu haramu. Anauza mvinyo, huo pia kwangu ha-*

¹⁵ Qui è chiaro il riferimento ai piani quinquennali che hanno determinato la linea politica della Tanzania.

ramu. Mimi nilikuwa mvuvi. Kila kitu changu ni tofauti cha huyu bwana [...]

Sirafili: *Lakini naona utamaduni kama huo si muhimu. Muhimu ni utamaduni wa kitaifa.*

Juma: *[...] Mimi Mtanzania. Na sisi Watanzania tuna siasa yetu ambayo tofauti kabisa na hiyo yao. Sisi siasa yetu ni ya Ujamaa, wao siasa yao ni ya kikabaila na kibepari. Si tofauti hiyo? Sitaweza kuizoea hata kidogo [...]* Mimi changu ujamaa, wao chao ubepari. Vitu viwili hivi ni kama mafuta na maji. [...] Roho yangu imeshaingiliwa na ujamaa. Ni roho ya kiujamaa. Haitaweza kamwe kuwa ya kibepari [...] (Topan 1973: 19).

Juma: La loro cultura, signore [...] La nostra cultura di Bagamoyo è diversa dalla loro. Io sono Africano, loro Europei. Io musulmano, e loro no. Questo signore alleva cani; i cani per me sono impuri. Mangia maiale; il maiale per me è immondo. Vende vino, e questo anche per me è proibito. Io ero un pescatore. Ogni mia cosa è diversa da quella di questo signore [...]

Sirafili: Ma credo che questo aspetto culturale non sia importante. Importante è la cultura nazionale.

Juma: [...] Io sono Tanzaniano. E noi Tanzaniani abbiamo la nostra politica, assolutamente diversa dalla loro. La nostra è la politica *Ujamaa*, la loro è quella feudale e capitalista. Non è differenza questa? Non potrò abituarli neanche un po'. [...] Per me (conta) il socialismo, per loro il capitalismo. Queste due cose stanno insieme come l'acqua e l'olio. [...] la mia anima è piena di socialismo, la mia anima è socialista. Non potrà mai essere capitalista. Questi sono i miei motivi, signore [...].

È dopo questa dichiarazione di adesione all'ideologia socialista che a Juma viene concesso di tornare al villaggio, ma sotto le spoglie di un gatto randagio.

History should not be used as the measuring stick for my purpose therefore, rather, its failures or successes should be gauged against rules determining a work of art [...] Firstly, I have tried to show how the Wamatumbi² felt about the cruel invasion by the Germans, especially to show the master-servant relationship then pertaining. Secondly, I have tried to show briefly the political climate of that period (1890-1904). Thirdly, I have touched on the theme of economic exploitation of the Africans by the Germans, when Tanzania was being de-prived of her produce and manpower, and yet her people were being made to pay taxes without being given any chance of earning an income (Hussein 1970: v).

Subito dopo l'indipendenza dalla dominazione inglese (1961), un gruppo di ricercatori del Dipartimento di Storia dell'Università di Dar es Salaam, diretti da John Iliffe comincia a raccogliere una serie di dati sulla rivolta dei Maji Maji³ che ebbe inizio nel 1905 e terminò nel 1907 (Schmidt 2010: 41).

Tutta la rivolta assume un valore mistico perché ispirata dal grido di battaglia "Maji", diffuso dai messaggeri *hongo* secondo le istruzioni del profeta e guaritore tradizionale Kinjeketile Ngwale. Di lui si diceva che fosse posseduto dallo spirito del serpente arcobaleno Hongo, emissario del dio Bokero, il cui culto era praticato nella regione meridionale di Rufiji (Greenstein 2010: 61, Schmidt 2010: 27, 41; Abdallah 2011: 57; Hoag 2013: 50).

La leggenda vuole che il dio serpente apparve per due giorni consecutivi nel villaggio di Ngarambe. Al terzo giorno nello stesso punto fu notato un uomo che vestiva un *kanzu* bianco, tipico abbigliamento maschile dei musulmani. Sia l'uomo che il serpente scomparvero insieme nel fiume. Il giorno successivo riemerse solo Kinjeketile in evidente stato di trance e con gli abiti asciutti, esordendo con il messaggio profetico "Tutti i nostri antenati torneranno" (Gwassa 1972:209-211). Nel dramma di Hussein, Kinjeketile riemerge dal fiume portando con sé due doni: uno scacciamosche e l'acqua – *maji*. Il primo, uno strumento usato da maghi e guaritori per elargire benedizioni e scacciare gli spiriti maligni, denota il legame spirituale con il mondo degli antenati; il secondo rappresenta il sacro simbolo di unione e di invincibilità contro i proiettili dei tedeschi (Solanke 2013: 13). All'indomani della sua iniziazione, Kinjeketile comincia a pianificare la rivolta: i guerrieri dovranno recarsi a Ngarambe per

² I Wamatumbi sono un gruppo etnico del distretto di Rufiji nella Tanzania meridionale (Hoag 2013: 35).

³ Il termine maji in swahili si riferisce ad ogni tipo di liquido. La speciale acqua dei Maji Maji veniva anche definita maji ya uzima (acqua della salvezza) e dawa ya kinga (medicina di protezione) (Iliffe 1967: 510; Sunseri 1997: 241).

ricevere l'acqua-medicina. Giungono in molti, ma alcuni dei clan locali sono in conflitto fra loro. Si uniranno solo dopo l'intervento del profeta (Wright 1995: 131).

Il primo atto di *Kinjeketile* è ambientato nel villaggio del protagonista; nel secondo, la folla lo esorta a dare il segnale per la rivolta. Il terzo atto si apre con il personaggio di Kitunda che funge da narratore - figura tipica del teatro epico - e dà notizia dell'inefficacia dell'acqua magica: le perdite sono state immense. Il quarto e ultimo atto è ambientato nel campo di prigionia dove Kinjeketile vivrà le sue ultime ore di vita⁴. Kinjeketile compare in scena solo nel secondo atto. Il corpo è rigido. Ha un piccolo vaso di terracotta nella mano sinistra, e uno scacciamosche nella destra:

Kinjeketile:

Ecco,
Il sole è sorto,
E risplende
Attraverso le nuvole di fumo e la nebbia.
Ecco,
I raggi del sole
Liberate i vostri occhi
Dalle nuvole di fumo e dalla nebbia
Che celavano un fratello all'altro,
Che celavano una tribù dall'altra,
Che celavano un Mrufiji a un Mngoni
Che celavano un Mmatumbi a un Mrufiji⁵
Era buio, c'era freddo.
Noi eravamo
Resi ciechi da uno
E contratti dall'altro.
Una piccola, ristretta, isolata banda di persone.
Il sole è sorto,
Ci colmerà di calore e di amore

⁴ I brani selezionati e le pagine di riferimento al testo sono tratti dalla versione inglese del 1970, tradotta dallo stesso Hussein. Se ne riporta solo la traduzione in italiano a cura della sottoscritta o dall'autrice del volume.

⁵ Qui si fa riferimento anche alle etnie Rufiji e Ngoni. Il prefisso M- indica il singolare della classe 1-2 (M-; Wa-) in swahili.

Amore reciproco
Amore fra le tribù
E il calore dell'amore ci renderà liberi
Ci espanderemo, si ci espanderemo
Ci daremo la mano, la mano
E saremo uniti (Hussein 1970: 15).

La 'medicina' (*dawa*) che proteggerà in guerra funge da medium mitico per l'unità tribale: Kinjeketile applica la miscela sulla fronte dei guerrieri e usa lo scacciamosche per trasmettere loro la protezione degli antenati:

Kinjeketile:

[...]

Questa è l'acqua che ci è stata donata.

Questa è l'acqua della vita.

E questo è lo scacciamosche del potere.

A colui che condivide quest'acqua

Non accadrà nulla di male.

Nessun proiettile penetrerà il suo corpo.

[...]

Ascoltate me che sono giunto da Bokelo, la terra dei nostri antenati,

Il messaggio che viene dai nostri avi:

"Distruggete Terra Rossa!"⁶ (Hussein 1970: 16)

L'elemento perturbante, rappresentato dal sovrannaturale, tipico dell'epica africana è parte integrante della narrazione e nulla toglie alla veridicità della storia. Al contrario, il ricorso alle forze sovrannaturali, invisibili e a volte fantastiche, rende l'eroe conscio delle sue debolezze e limiti (Deme 2001). Lo spirito cui si fa riferimento nel dramma è Chunusi, un demone delle acque che assume le sembianze di colui che viene posseduto. Il riferimento al demone avviene in due momenti del dramma. La prima volta quando Kinjeketile è ancora nel fiume:

Primo uomo: Io credo che dovremmo organizzarci per la cerimonia funebre. Abbiamo aspettato fin troppo.

⁶ L'espressione si riferisce al nemico tedesco. Nella cosmologia africana il rosso indica 'pericolo' (Wakota 2016: 179).

Primo anziano: Suvvia [...]. Come possiamo farlo visto che non sappiamo se l'uomo è vivo o è morto?

Primo uomo: L'uomo è stato sicuramente preso da Chunusi.

Primo anziano: Chunusi non abita nei fiumi, uomo! Chunusi vive nel mare.

Secondo uomo: Chi lo dice? Chunusi vive anche nei fiumi.

Secondo anziano: Certo che no! Che assurdità! (Hussein 1970: 13-14).

Una seconda volta nel dialogo fra Kitunda e Kinjeketile:

Kitunda: Ti stavo aspettando.

Kinjeketile: Come potevi sapere che sarei passato di quà?

Kitunda: So che normalmente ti rechi al fiume a quest'ora.

Kinjeketile: Come lo sai?

Kitunda: Una notte, qualche tempo fa, non riuscivo a dormire; così sono uscito. Faceva molto caldo dentro, e non appena fuori ti ho visto andare verso il fiume. La notte successiva ti ho visto fare la stessa cosa. E così la terza, uscendo ti ho visto andare verso il fiume.

Kinjeketile: Cos'è che ti preoccupa?

Kitunda: Ti ho aspettato qui perché volevo parlarti. Non ho altra occasione altrimenti.

[...].

Kitunda: Quando sei uscito dall'acqua i tuoi abiti erano asciutti. Li ho toccati. Erano quasi asciutti.

Kinjeketile: E quindi?

Kitunda: Questa cosa mi sta turbando.

Kinjeketile: Tu non credi?...

Kitunda: Tu non sembri più lo stesso Kinjeketile. Il tuo volto è liscio, non ruvido. E anche la tua statura. Tu sei come rimpicciolito.... Un'altra domanda...

[...]

Kitunda: Chi è Seyyid Said?

Kinjeketile: È il sultano di Zanzibar. Zanzibar è un bel posto.

Kitunda: Quella è la terra degli arabi.

Kinjeketile: Ci sono molti arabi lì...

Kitunda: Tu hai detto che noi saremo i figli di Seyyid Said.

Kinjeketile: Ho detto questo? [*Scuote Kitunda*] Dimmi, ti prego dimmi. Dimmi che cosa ho detto.

Kitunda: Hai detto che dobbiamo unirvi. E dopo esserci uniti, allora possiamo dichiarare la guerra. E che noi vinceremo. Hai detto che gli antenati a Bokelo ci sosterranno. Hai anche detto che dopo la nostra vittoria, noi diverremo i figli di Seyyid Said.

Kinjeketile: Dopo aver vinto la guerra noi saremo sottomessi a Seyyid Said? Ho detto questo?

Kitunda: Sì. Stai male....il tuo volto...dove stai andando?

Kinjeketile: Sono stato ingannato! Dovevano uccidere me, no, io dovevo uccidermi!

Era un sogno, sì, stavo sognando! No, no, no! Sono stato ingannato! No! (Hussein 1970: 19-21).

Un personaggio de-costruito è quello che appare in quest'ultimo brano. Kinjeketile dubita: è mai stato un profeta? È mai stato un capo? Tutto è incerto ormai. Il senso di impotenza lo induce a chiudersi in se stesso. I ribelli sono pronti all'attacco ma lui non ha il coraggio di dare il segnale.

Kinjeketile: [*a se stesso*] L'uomo genera una parola... la parola cresce e cresce... e sconfigge l'uomo [...] Una parola nata dall'uomo cresce forte, e finisce per renderlo schiavo (Hussein 1970: 36).

Il terzo atto si apre con Kitunda nel ruolo di narratore. Rivolgendosi al pubblico racconta quello che è avvenuto in battaglia:

Kitunda: Io non so cosa sia accaduto. All'improvviso, eravamo assetati di sangue, volevamo uccidere, distruggere. Non pensavamo, ma fummo colti all'improvviso dal desiderio di vendetta. Volevamo restituire il danno, così come l'avevamo ricevuto, uccidere come eravamo stati uccisi. In questo ribollire di sangue ebbe inizio la guerra. Non ricordo di aver lanciato alcun ordine di attaccare, ma due giovani uomini, Ngulumbalyo Mandai e Lindimyo Machela, scesero alla piantagione di Bwana Kinoo e la distrussero completamente. Abbattono gli alberi con la stessa forza con cui i tedeschi frustavano la pelle nera. E ad ogni colpo inflitto, non era l'albero di cotone ad essere tagliato, era un Tedesco ad essere ucciso [...] così iniziò la

guerra. A Kibata c'era un arabo - con la sua famiglia - gli prendemmo negozio e beni. Io dissi alla nostra gente che il saccheggio era contrario agli insegnamenti di Kinjeketile - era tabù. Non vollero ascoltare. Ci accampammo a Mikeja. Improvvisamente fui assalito dal dubbio. Le pallottole avevano colpito la nostra gente. Non molti, certo, ma abbastanza da farmi preoccupare. Perdemmo degli uomini prima di arrivare a Mzizima (Hussein 1970: 40).

Ritratto come persona pacifica, Kitunda diventa uno dei capi della rivolta. Sebbene il suo passaggio di rango sia dovuto alla profezia dell'acqua, egli è scosso dai dubbi, tanto che le sue strategie di guerriglia non si basano sull'eventuale efficacia dell'acqua magica. Kitunda confida nell'unità e rinvia gli attacchi finché non è certo che i guerrieri siano davvero pronti. In realtà l'acqua funge solo da medium mitico per unire il popolo e spingerlo verso la libertà.

Nell'ultimo atto, dopo che la rivolta si è risolta in un indescrivibile massacro, l'eroe torturato e vicino alla morte rifiuta di rinnegare l'efficacia dell'acqua poiché non vuole che la sua gente perda le speranze e soccomba al nemico. Il dramma di Hussein funge da strumento di riconciliazione con un passato che ha portato solo alla negazione della dignità umana per coloro che hanno subito l'occupazione. I Maji Maji pur consapevoli della loro debolezza militare rispetto all'esercito tedesco, erano insorti per difendere i propri diritti. Il sacrificio ultimo di Kinjeketile è simbolico e le sue parole prima di essere giustiziato sono un messaggio di speranza per le generazioni future:

Kinjeketile: Sai cosa diranno domani? L'ufficiale dirà che eravamo in errore. Dirà ai nostri figli che noi avevamo sbagliato a combattere contro di lui [...] *Che lottare per il proprio paese è sbagliato*. E vuole che io lo aiuti ritrattando ciò che ho asserito. Lui vuole che io dica che l'acqua era una menzogna [...] Nel momento in cui io lo affermassi la gente al nord, al sud, a est e a ovest smetterebbe di combattere. Cadrebbe nella disperazione – abbandonerebbe (la lotta). Non lo dirò! I nostri figli parleranno ai loro figli di questa parola [...] Un giorno la parola cesserà di essere un sogno e diverrà realtà! (Hussein 1970: 53).

Storicamente, Kinjeketile fu giustiziato dai Tedeschi una settimana dopo la sua cattura che avvenne il 16 luglio 1905, ma la rivolta continuò, guidata da Njugumaina Ngwale Nyunguni, un uomo della famiglia del profeta (Abdallah 2011: 57).

La vicenda di Mukwawa⁷ si svolge ancora nel Sud dell'ex-Tanganyika e il nemico da combattere è sempre il Tedesco. Si dice che Mukwavinyika Munyigumba Mwamunyinga, noto con il nome di Mkwawa fosse nato nel 1855 a Luhota, nel distretto rurale di Iringa nel Tanganyika sud-occidentale e che discendesse dalla famiglia reale del posto. Scarse sono le notizie sul popolo Hehe e sulle loro origini. Le fonti storiche fanno derivare il nome degli Hehe dal loro grido di battaglia "Hee! Hee!" (Crema 1987: 7; Musso 2011: 14-15; Peers 2005: 17). Il destino di Mkwawa è legato alla storia del suo popolo durante la colonizzazione tedesca. Il dramma di Mulokozi è ambientato nell'attuale regione di Iringa e l'autore riporta i nomi dei personaggi così come vengono pronunciati in Kihehe. Così, per esempio Mkwawa è Mukwawa, Muyugumba è Munyigumba; Kalenga è Kwilenga; Ruaha è Ruvaha.

Il personaggio del capo Hehe viene descritto come un uomo di mezz'età, al culmine della sua fama all'interno e fuori dei suoi confini territoriali. L'aura di grandezza che lo avvolge è evidente già nella prima scena del dramma, quando Mukwawa appare indossando il *magolole*, un tipico mantello Hehe, ed un turbante, indumenti propri dei capi e delle persone degne di rispetto. In mano stringe uno scacciamosche e una lancia, simbolo di maestà e di audacia. Accolto con trilli e rullo di tamburi, parla alla sua gente di unità e di fratellanza e li mette in guardia dal pericolo imminente:

Mukwawa: [...] *Wahehe, ingawa tumewashinda Wamasai [...] Wangoni na Wanyamwezi na Wasangu, lakini sisi hao sio maadui zetu hasa [...] hao ni ndugu zetu. [...] kama mnavyofahamu, kuna maadui wakubwa na wabaya zaidi wanaotayarisha njama ya kutuvamia. Waarabu tulikwisha washinda. Hawawezi kurudi. Lakini yupo adui mwingine ambaye hatujamshinda. Ni nani huyo?*

Wahehe: *Mzungu!* (Mulokozi 1988: 23).

⁷ Benché esistano in letteratura molte varianti del nome, come: Kwawa, Kuawa, Quawa, Mkwaba, Mkwaniika, Mukwawi Nyika, Kwawinyika e Mkuu wa Nyika (Redmayne 1968; Crema 1987; Musso 2011), Redmayne (1968: 409) sostiene che Mkwawa sia la versione giusta del nome usata dai suoi discendenti.

Nel 1982, Penina Muhando, Ndyanao Balisidya e Amandina Lihamba danno alle stampe *Harakati za Ukombozi* (Lotte di liberazione), in cui si riassumono i momenti salienti della storia coloniale della Tanzania, dalla dominazione araba all'indipendenza del paese. Il testo teatrale, commissionato dall'*Umoja wa Vijana* (Unione giovanile) di Dar es Salaam, era già stato messo in scena nel 1978, per il primo anniversario della costituzione del *Chama cha Mapinduzi* (Partito della Rivoluzione). Nonostante il carattere chiaramente propagandistico, il testo rappresenta un'innovazione nel campo teatrale poichè re-introduce la tecnica dell'improvvisazione, tipica della performance tradizionale, combinata ad elementi tipici della letteratura orale come la figura del vecchio narratore che funge da elemento di connessione con il passato (Muhando, Balisidya e Lihamba 1982)

2.2 IL MITO DELL'UNITÀ IN *KINJEKETILE* E *MKWAWA WA UHEHE*

Kinjeketile è un dramma in quattro atti basato su un evento tragico ed eroico che segnò la storia dell'ex-Tanganyika: la rivolta dei Maji Maji guidata dal leader carismatico Kinjeketile contro la dominazione tedesca nel sud del Paese. Dai racconti orali provenienti dagli anziani di Ngarambe, il suo villaggio di provenienza, sembra che il suo vero nome fosse Kinjeketile Ngwale o Kinjeketile Mbonde, anche se è stato ipotizzato che "Kinjeketile" fosse probabilmente un nomignolo (Abdallah 2011: 69). Noto per il suo attivo coinvolgimento nella storica insurrezione Maji Maji contro il regime coloniale tedesco, il suo personaggio continua ad affascinare studiosi e lettori. Il dramma di Hussein è ambientato nel periodo compreso fra il 1890 e il 1905 quando i tedeschi occuparono il Tanganyika meridionale, costringendo i gruppi etnici locali a coltivare per loro il cotone e pagare le tasse. Benchè Hussein si attenga scrupolosamente alle fonti storiche, nell'introduzione alla *tamthilia* declina ogni responsabilità ideologica asserendo che il personaggio di Kinjeketile:

[...] is not an historical evocation of the real man. Kinjeketile here is a creature of the imagination, and although the "two" men closely resemble one another in their action, they are not identical, I have had to mould my character to suit artistic needs, borrowing freely from the imagination when historical facts did not suit my purpose.